

HANSEN, Miriam Bratu: *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, University of California Press, 2012, 380 págs.

El libro de Miriam Hansen constituye una reconstrucción paciente y detallada de los aportes para una estética del cine efectuados por tres importantes autores del siglo XX: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y Siegfried Kracauer. Esta recuperación abre la posibilidad de pensar la experiencia de la modernidad desde una crítica filosófica específica, y por específica a veces desmerecida, hecha desde el arte y los medios de comunicación. El objetivo se encuentra plenamente justificado si pensamos que la mayoría de los trabajos realizados en la teoría crítica sobre el tema del arte, la tecnología y la cultura de masas reducen el campo problemático a una caracterización de la teoría de la *industria cultural* de Adorno y Max Horkheimer como pesimista y elitista opuesta al optimismo tecnológico que Benjamin desarrollara en el ensayo sobre la obra de arte<sup>1</sup>. En este marco, el trabajo de Hansen es un buen estímulo para escapar de ese contraste esquemático de “la Escuela de Frankfurt” y explorar el contexto en el cual surgieron esas reflexiones, incluyendo otros importantes autores como Ernst Bloch, y especialmente Kracauer, autor central para fundar y discutir al mismo tiempo una teoría del cine, y a quien la misma autora ha puesto en escena hace más de tres décadas.

Comenzamos haciendo breve mención al recorrido intelectual de Miriam Hansen (Ofenbach, 1949 - Chicago, 2011) como modo de indicar la tradición en la cual se inscribe este problema filosófico situado en la intersección entre estética, medios [*mass-media aesthetics*] y espacio público. Hansen podría ubicarse fácilmente dentro del grupo de intelectuales cuyos trabajos han servido de mediadores entre los alemanes y los de lengua inglesa, especialmente en Estados Unidos, como Martin Jay, Fredric Jameson, Susan Buck-Morss, Andreas Huyssen o Gerturd Koch<sup>2</sup>. Alemana de nacimiento, fue estudiante, al igual que Buck-Morss, en Frankfurt, de 1967 a 1976. Desde su emigración a los Estados Unidos, Hansen trabajó casi exclusivamente en la Universidad de Chicago, volviéndose una importante interlocutora en trabajos referidos a Adorno, Benjamin, Kracauer y también de y sobre el cineasta y escritor Alexander Kluge. De esta manera apostó no sólo a incluir en la teoría crítica la reflexión sobre el cine y las artes visuales, sino también a introducir en el campo del cine y de los estudios en medios de comunicación una visión crítica, diferente a la de los estudios culturales y la semiótica que monopolizaron el campo por varias décadas. Con esta intención, se unió al comité editorial de la importante revista especializada en estudios germánicos y teoría crítica *New German Critique* en 1984, revista que ha dedicado

---

<sup>1</sup> Nos referimos aquí y en lo que sigue como “ensayo sobre la obra de arte” al famoso ensayo de Benjamin, cuyo título ha sido traducido de distintas maneras. Seguimos aquí una edición en español que contiene las cuatro versiones del texto: Walter BENJAMIN, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés Weickert, Itaca, México, 2003.

<sup>2</sup> Y que podemos decir también han influenciado nuestros propios trabajos en lengua hispana.

uno de sus números del año 2014<sup>3</sup> especialmente a *Cinema and Experience* dado que el libro es una compilación de escritos previos que la autora reunió antes de su fallecimiento.

El volumen se compone de cuatro partes de extensión muy dispar subdivididas en nueve capítulos. La primera parte contiene dos capítulos dedicados a Kracauer; la segunda, mucho más amplia, se divide en cinco apartados que corresponden a distintos ejes centrados en Benjamin; la tercera, equivale al único capítulo sobre Adorno y la cuarta y última parte comprende también un solo capítulo que retorna a Kracauer.

En primer lugar, el hecho de que *Cinema and Experience* comience y termine con Kracauer, transparenta uno de los propósitos del libro, y creemos de la autora en general: contrarrestar la reputación de su teoría como una visión realista ingenua del cine, imputación basada, según Hansen, en una lectura reduccionista de los últimos libros de Kracauer escritos en inglés, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (1947) y *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (1960). Por ello, propone en los dos primeros capítulos volver la atención hacia los escritos del período de Weimar de Kracauer<sup>4</sup>. Allí, Hansen lleva a cabo el intento de sistematizar tropos filosóficos en Kracauer que difícilmente se encuentren así en sus escritos, ya que el propio Kracauer ha transitado su escritura con una lógica bien diferente a lo que comúnmente se entiende como trabajo filosófico: lejos de una carrera académica, de 1921 a 1933 escribe para *Frankfurter Zeitung* después de haber abandonado su trabajo como arquitecto.

Entre estos tropos, el más interesante que desarrolla Hansen es una vuelta a la superficie de los fenómenos, una especie de etnografía urbana como la que planteara Georg Simmel, en búsqueda de las expresiones cotidianas como índices del cambio histórico. A través del registro de lo insignificante y efímero, Kracauer pretendía “desinflar las pretensiones burguesas de la alta cultura”. Afirmativa o críticamente, son tropos que visitarán luego –y esto se constituye, insistimos, en parte importante del argumento general desarrollado por Hansen– Adorno, Benjamin y otros.

El primer capítulo muestra, entonces, en los escritos tempranos del autor (además de críticas de cine, se trata de publicaciones sobre la novela detectivesca y la literatura de divulgación, el circo, la ciudad, el deporte, el teatro, entre otros) la intención de desarrollar una estética del cine desde la perspectiva de una crítica de la modernidad. La autora argumentará aquí a favor de un movimiento en Kracauer. Él parte desde una comprensión

<sup>3</sup> *New German Critique*, Volumen 41, 2 (122), 2014.

<sup>4</sup> En español se han traducido por editorial Paidós como *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (1985) y *Teoría del cine. La redención de la realidad física* (1989). Del período de Weimar solo se ha publicado más recientemente por Gedisa, en dos volúmenes, la traducción de parte de los ensayos reunidos por el propio autor en *The Mass Ornament: La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I* (2008) y *Construcciones y perspectivas. El ornamento de la masa II* (2009). Además, encontramos algunos escritos relacionados también a la arquitectura como en la publicación proveniente de Murcia, *Estética sin territorio* (2006).

pesimista de la modernidad (*lapsarian* es el término en inglés, sobre el *Weltzerfall* en alemán), que compartiría con Simmel, Max Weber o Max Scheler. Esto es, entiende que los hombres han sido privados del horizonte de experiencia que les permitiría dar sentido a los procesos atados a la técnica, la ciencia y la economía capitalista<sup>5</sup>. Pero más tarde, Kracauer se vuelca hacia una curiosidad astuta por los fenómenos de la vida moderna, en particular, por la cultura de masas.

En este marco, Hansen pasará a describir la perspectiva materialista de Kracauer como un “*distorting mirror*” (espejo distorsionado-distorsionante) que encarna una doble negación. La idea de pensar la posibilidad de la representación como un espejo distorsionado es, en palabras de la autora, “un tropo familiar de la estética moderna” que implica que “ya que el mundo está distorsionado, reificado y alienado, la repetición de esa distorsión, como una especie de doble negación, está más cerca de la verdad que cualquier intento de trascender el estado de cosas por los medios estéticos tradicionales, sean estos clacisistas o realistas”<sup>6</sup>. Kracauer lo ilustra con la figura del *clown*, una caricatura de la caricatura que ya representa el circo, como una forma de volver extraña una ya extraña realidad. La distorsión de la distorsión cuenta con medios como la ironía, la hipérbole, la sátira o la caricatura. Es esta perspectiva materialista la que, según la autora, le permite a Kracauer describir la emergente sociedad urbana de consumo desde una experiencia sensorial y concreta que complejizó los conceptos marxistas de fetichismo de la mercancía y reificación. La tesis de Hansen afirma, además, que este materialismo modernista característico de Kracauer está informado, antes que por su encuentro con el marxismo (que data de 1925-6), por las tradiciones del mesianismo judaico y el gnosticismo en su implicación secular (al igual que Bloch, Benjamin, Fromm o Löwenthal, aunque la autora muestra sus diferencias).

La segunda parte del primer capítulo deja atrás este intento de fundamentar una estética materialista como una relación con el mundo material a partir del registro de las realidades contradictorias de la modernidad, para adentrarse en el ensayo “La fotografía” de 1927. Hansen resalta dos lecturas del ensayo contrarias a las habituales: por un lado, deliberadamente argumenta en contra de su inscripción dentro de la genealogía del pesimismo respecto a los medios de comunicación, que la misma autora señala desde Baudelaire y Proust hasta Virilo y Baudrillard. En cambio, Kracauer buscaría explotar la idea de que los significados están dados en el uso y circulación de la imagen fotográfica y, relacionado con lo anterior, su precariedad temporal e histórica hace que tenga un potencial histórico (situación que es ilustrada por la autora a través de la metáfora de la historia

<sup>5</sup> Al igual que Buck-Morss en su trabajo sobre Adorno y Benjamin, Hansen atribuye esta perspectiva en Kracauer a una lectura desde y contra la *Teoría de la Novela* de Georg Lukács y su “desamparo trascendental”. Ver: Susan BUCK-MORSS, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.

<sup>6</sup> Hansen, M., *Cinema and experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, University of California Press, 2012, pág. 8.

como *Vabanquespiel*, juego de alto riesgo). Este artículo de la fotografía resumiría, así, el entrelazamiento de una crítica pesimista de la modernidad, con una descripción fenomenológica de los efímeros fenómenos cotidianos, en este caso, la imagen fotográfica.

Si el texto que articula el primer capítulo es el de la fotografía, en el capítulo dos se recogen centralmente dos trabajos: “El ornamento de la masa” (1927) y “Los empleados” (1929). El objetivo no será ya abonar una noción expandida de modernismo estético, sino relacionar la fotografía y el cine con aquello que, para el autor, define el siglo XX: la producción, el consumo y la emergente sociedad de masas, frente a la cual Hansen una vez más intentará mostrar la perspectiva de Kracauer como ambivalente. Este segundo capítulo contiene una necesaria descripción del contexto cultural que Kracauer vive en la Alemania de Weimar, el cual Hansen hace resonar en la metáfora de “*Amerika*”: principios de producción taylorista, democracia, consumo, emergencias culturales tales como el cine y la radio, el jazz. Además, un desarrollo de la idea central de las “masas” que, según Hansen, Kracauer hizo irrumpir en su tiempo con un tono crítico tanto de la idea conservadora de muchedumbre [*crowd*] como de la fe en la revolución proletaria.

El proyecto que guía la voluminosa segunda parte del libro dedicada a Benjamin, parte de la constatación del *boom* que en numerosos ámbitos ha tenido el ensayo sobre la obra de arte (reflexión que exactamente valdría para describir lo que ha sucedido con la recepción de Benjamin en habla hispana) y, por ello, primero se propone no partir de su supuesta familiaridad e intentar volverlo nuevamente extraño. El trabajo que la autora realiza con este ensayo es muy sugestivo ya que enfatiza la lectura en capas de las cuatro versiones<sup>7</sup>. La intención subyacente es mostrar que no puede clasificarse a Benjamin ni en términos “tecnó-utópicos” (nombra por ejemplo a las actuales teorías de los medios de Friedrich Kittler y Norbert Bolz) ni pesimistas, y de esta forma, se dirige directamente contra las “malas lecturas” que lo anclan a una supuesta adhesión a una “cultura popular”. Por contra de estos usos políticos vindicatorios, Hansen argumenta que la actualidad de Benjamin está dada porque en su articulación del problema de la tecnología y la modernidad, en su estructura de pensamiento, se resaltan las contradicciones.

Cada uno de los cinco capítulos centrados en Benjamin gira alrededor de conceptos fundamentales que se desprenden de la lectura de las distintas versiones del ensayo sobre la obra de arte: aura, inconsciente óptico, inervación, juego –o mejor en alemán, *Spiel*, que conserva todos los sentidos que quiere atribuirle Hansen– y la figura de Mickey Mouse; de los cuales, en definitiva, la mayor contribución de Hansen será resaltar la importancia de los últimos tres términos, desaparecidos en la versión publicada en 1939<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> La versión original del ensayo se denomina *Urtext*, término que utilizaremos en lo que sigue.

<sup>8</sup> Para desplegar su tesis, la autora utiliza, además, textos paralelos del período, como los escritos sobre el surrealismo, el hachís, sobre Kafka, “Pequeña historia de la fotografía”, “Una imagen de Proust”, “El París de Baudelaire” y el *Libro de los Pasajes*.

A nuestro juicio, al menos tres cuestiones vale la pena rescatar en esta lectura de Hansen. Por un lado, la autora resalta que tanto Benjamin como Kracauer –y más tarde Kluge– están pensando en el cine temprano, en sus orígenes arcaicos y materialistas –en el contexto del surgimiento del entretenimiento popular, relacionado incluso con el circo y espectáculos sensoriales de todo tipo<sup>9</sup>– para reflexionar sobre el potencial perdido o incluso traicionado más tarde. En segundo lugar, trabaja la noción de inconsciente óptico y recepción táctil enfatizando la imposibilidad de ubicarlos en las dicotomías que plantea el texto (cercanía/distancia, unicidad/multiplicidad, valor de culto/valor de exhibición, imagen/copia, contemplación/distracción), dicotomías que, por otra parte, para Hansen sólo representan la retórica argumentativa del ensayo. Y finalmente, la ambivalencia, tanto política como estética, respecto a la idea de “masas”.

En este marco, el capítulo cuatro enfoca en el concepto de aura, desplegando distintas definiciones. En primer lugar, Hansen argumenta que la relación entre aura y apariencia bella es problemática y que el cometido final de Benjamin es demoler el concepto de aura por razones histórico-políticas, concepto que entonces aparecerá de otra forma en la idea de facultad mimética e inconsciente óptico. El aura, su temporalidad disyuntiva como interrupción del tiempo lineal de pasado y futuro, está pensada no en oposición sino articuladamente con los medios tecnológicos, lo que lleva también a una definición distinta del shock y del uso de la *mémoire involontaire*. Luego, Hansen rastrea las dos vías por las cuales, según sus investigaciones, el término aura entra al diccionario benjaminiano: por un lado, el “círculo cósmico de Munich” asociado a los nombres de Alfred Schuler, Ludwig Klages, Stefan George, Karl Wolfskehl; y, por otro, a la tradición del misticismo judío, refiriendo especialmente a la amistad con Scholem.

Como decíamos más arriba, una de las apuestas más fuertes de Hansen es poner en el centro la categoría de “inervación”<sup>10</sup>, término que proviene de la neurofisiología y que refiere a un modo de adaptación, asimilación e incorporación de algo externo al sujeto. Propone distinguir el término tanto de inconsciente óptico (categoría que, por su parte, en las versiones anteriores se encontraba bajo el título “Mickey Mouse”) como de facultad mimética<sup>11</sup>. Para Hansen, el inconsciente óptico sería la migración de la facultad mimética

<sup>9</sup> Creemos que la película de Kluge “Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos” de 1968 tematiza esto de algún modo.

<sup>10</sup> El término alemán *Innervation* está traducido en la versión española ya citada del ensayo sobre la obra de arte, en la nota 4 como “reactivación” (pág. 102) y en el fragmento 23 del apéndice como “vitalización” (pág. 123). Por su parte, en Walter BENJAMIN, *Calle de mano única*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2014, trad. A. Magnus, se traduce literalmente como “inervación” (pág. 68). Nos decidimos aquí también por la traducción más literal para enfatizar la centralidad que pretende darle Hansen.

<sup>11</sup> Aquí discute con la lectura de Susan Buck Morss en “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, en: Susan BUCK-MORSS, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*,

a lo audiovisual y sus posibilidades estéticas<sup>12</sup>. Central para este capítulo cinco será mostrar entonces dos funciones a la vez contradictorias e interrelacionadas del cine: entrenar a los seres humanos en formas de percepción y atención que le son requeridas en un mundo cada vez más mecánico; y guardar el potencial terapéutico para contrarrestar la alienación sensitiva infligida por la modernidad industrial-capitalista. Aquí, acercar el ensayo sobre la obra de arte a *Calle de mano única*, le permite ubicarlo dentro de un giro más generalizado entre los intelectuales críticos que va, al igual que Kracauer, desde la crítica pesimista hacia una mirada menos ansiosa por las realidades modernas. Para finalizar, asegura que la ausencia de las ideas de inervación colectiva y de Mickey Mouse en las posteriores versiones del *Urtext*, hizo que la recepción quedara restringida a la distracción, a una visión más brechtiana, y no se enfatizara esta dimensión psicósomática y mimética. ¿Por qué desaparecen? Hansen hace alusión a las propias ambivalencias del pensamiento de Benjamin y al contexto real de escritura del texto –básicamente, una conciencia no ingenua del cine de su época– antes que al lugar común de pensar en la intervención de Adorno como motivo de la mutilación del ensayo.

De hecho, la hipótesis que recorre el libro entero sostiene que, en la afamada discusión Adorno-Benjamin, las reservas de Adorno son ambivalencias del propio Benjamin. Y en el capítulo seis se enfoca en abordar el debate desde un punto específico: Mickey Mouse como un fenómeno emblemático de la relación entre arte, política y tecnología. Para Benjamin Mickey Mouse tiene una función *terapéutica* porque traslada experiencias psicóticas individuales que provienen de las presiones de la vida urbana, industrial y militar moderna a una percepción colectiva y aquí entraría la función social de la risa. Además, el público se reconoce en las películas a través del humor hiperbólico, el ritmo kinésico, la fantasía, en definitiva, una inserción de la lógica del juego para los aspectos ilógicos de la racionalización y burocratización. ¿Qué crítica Adorno? La alusión a lo colectivo de Benjamin – como en otras discusiones– pero también el carácter sádico de esa carcajada, la peligrosa ambigüedad de la comedia y el terror, de los que también era consciente Benjamin.

Podríamos decir que la *experiencia* es una de las mayores antinomias del trabajo de Benjamin. La autora clasifica, por un lado, el tono nostálgico de “Experiencia y Pobreza” (1933) o “El narrador” (1936), y por otro, los contornos propositivos de una teoría de la experiencia que emergen, por ejemplo, en *Calle de mano única*. En este marco, el *Libro de los pasajes*, el trabajo sobre Baudelaire y el ensayo sobre la obra de arte podrían tomarse como intentos de mantener al mismo tiempo el irrevocable declive de la experiencia y la

---

Buenos Aires, La Marca editora, 2014, pp. 169-221, en el que da casi igual tratamiento a las tres nociones.

<sup>12</sup> “Por su virtud [la de la cámara, E.R.] experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional.” Walter BENJAMIN, “Pequeña historia de la fotografía”, en: *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, pág. 48.

necesidad de encontrar un equivalente contemporáneo. La autora sostiene que aún en la pobreza de la experiencia, para Benjamin, Mickey Mouse retiene algo del cuento de hadas.

El último capítulo destinado a Benjamin es también una fuerte apuesta: mostrar cómo en el marco de la estética, Benjamin discute con quienes no reconocen el impacto de los cambios en las condiciones materiales de las prácticas artísticas y siguen hablando en términos de autonomía estética. Para hacerlo marca una clara dicotomía entre *Schein* (apariciencia) y *Spiel*, y para que el concepto de juego no se conciba aquí simplemente como una recaída a la autonomía del arte, Hansen advierte una diferencia entre una primera y segunda tecnología con la que el juego se relacionaría. En la división entre *Schein* y *Spiel* sería el cine el que paradigmáticamente se sitúa del lado del juego (*Lichtspiel*) y por ende el que cumpliría la función del arte.

La importancia de la apuesta de Benjamin, la cifra Hansen en la insistencia y persistencia con la que Adorno le respondió. Afirma que Adorno ha aprendido una importante lección del ensayo sobre la obra de arte: el declive de la apariencia es irreversible, y utiliza esa misma verdad contra el propio Benjamin. Mientras que el arte como juego renuncie a la posibilidad de involucrarse con una realidad antagonista corre por el costado de la crisis de la apariencia; rechazando la apariencia regresa a la mera diversión o degenera en deporte.

Hansen comienza el único capítulo dedicado a Adorno haciendo un pormenorizado recorrido por las obras en las que sería posible reconstruir su posición en referencia a una estética del cine. La periodización en tres fases puede resultar muy ventajosa para iniciar trabajos sobre la temática. La primera fase está relacionada sobre todo a los escritos vieneses y va desde 1925 a 1930. La segunda, incluiría los dos importantes trabajos escritos en Inglaterra “Sobre el jazz” y “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión del oído” y abarcaría todo el exilio norteamericano hasta 1949, destacándose por supuesto el capítulo “Industria cultural” de *Dialéctica de la Ilustración*. La tercera y última, desde el retorno a Alemania, incluye la decisión de Adorno de republicar el trabajo escrito con Hans Eisler “Composición para el cine”, los textos que reiteran la idea central contenida en el capítulo “Industria cultural” así como algunas consideraciones que aparecerán en la póstuma *Teoría Estética*. Sin embargo, la columna vertebral de este capítulo ocho es “Carteles de cine” (1966). A partir de este texto central, por ser la única declaración más elaborada y extensa de Adorno sobre la cuestión de una estética del cine, Hansen comienza a trabajar la cuestión de la *Technik* y la *Technologie*, mostrando que, finalmente, la pregunta por cómo el arte moderno negocia la dialéctica histórica de la técnica artística y la tecnología está medida por dos términos centrales: la *experiencia* y el *mundo de las imágenes*. Hansen advierte en este punto la centralidad de la idea de montaje, pero destaca las reservas de Adorno en lo que refiere al shock y a la no intencionalidad. A partir de aquí, el capítulo sigue abriéndose desgajando, ya no el ensayo en su totalidad, sino el párrafo en el que Adorno

alude a la idea de que el cine debería buscar su estética en el movimiento de imágenes internas. Hansen desentraña esta idea pensando su relación con: primero, la constelación de escritura –irónicamente, enfocándose en la *écriture* pero no en la idea de constelación–; la belleza natural y el carácter lingüístico; y finalmente, el movimiento, el tiempo y la música. Este último apartado intenta tomar de la estética musical algunos puntos que sirvan para “llenar las lagunas” en la estética del cine. A pesar de su aclaración de que no puede trasladarse sin más la reflexión de un medio al otro cabe aún preguntarnos si sirve tomar la teoría de la música adorniana para pensar la especificidad del medio del cine. A pesar de esto, el capítulo refleja un estimable esfuerzo por iluminar las contribuciones de Adorno a una estética del cine, reflexiones que surgen desde los márgenes y las fisuras de la dicotomía cultura de masas/arte moderno.

El último capítulo parte del reconocimiento de que *Teoría del cine* de Kracauer es quizás el último de los libros de la teoría del cine clásica (culminando la serie que comenzaría con Münsterberg, Balázs, Eisenstein, Epstein, Arnheim, y Bazin) que se pregunta básicamente por la ontología del cine y su especificidad como medio. Para la autora, el libro de Kracauer debe considerarse como parte de una cultura del cine internacional que inspiró movimientos de renovación del cine en todo el mundo y, en este sentido, se trataría de una obra canónica, defendiéndolo así de la suerte que ha corrido. Para hacerlo lo devuelve al momento histórico en el que fue concebido (Marsella, 1940, huyendo de la persecución como Benjamin) y desentierra los borradores, bocetos, manuscritos no publicados, las versiones descartadas, las notas, para localizar transformaciones, metamorfosis, cabos sueltos, que permitan relativizar algunas de sus concepciones más rígidas y radicales. En definitiva, para Hansen, se trata menos de realismo cinematográfico que de una teoría de la experiencia cinematográfica, el cine como una matriz perceptual y sensorial. Hansen cree que ubicando *Teoría del cine* entre lo que llama “cuadernos de Marseille” y su último libro publicado *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, puede reaparecer el concepto de realismo de Kracauer como un proyecto interesante porque no se reduciría a la noción de representación verosímil. Parece que Hansen insiste con que, aún contra las críticas recibidas, Kracauer representa frente a Adorno, una posibilidad abierta para pensar dentro de la cultura mediática comercial con curiosidad y no con alarma.

Para finalizar, podemos decir que Hansen se hace eco del legado de la teoría crítica para analizar la experiencia y la práctica cultural contemporáneas. Y volviéndonos al tema de la actualidad, que es como comienza Hansen su prefacio, ¿cómo sería posible conjugar una trama de pensamientos íntimamente imbuida de su tiempo histórico que a juzgar por el incesante cambio tecnológico no se parece en nada a nuestro tiempo, con la “actualidad” de ese pensamiento, su “intemporalidad”? No se trata de una actualización que pretenda hacer hablar a los tres autores para responder cuestiones contemporáneas; se subrayan los problemas teóricos y políticos que ellos mismos señalaron como marcas del siglo



XX, problemas que primero deberían ser situados rigurosamente en su contexto antes de ser reapropiados y rearticulados en una “nueva constelación”.

¿Kracauer, Benjamin o Adorno? Los tres autores no están puestos realmente en un diálogo, están más dispuestos en términos de montaje, donde el negro entre las tomas es el “libro en la cabeza de los lectores”, como dice Kluge refiriéndose al cine. Benjamin le posibilita pensar la estética desde la percepción sensible y la experiencia moderna; Adorno, una lectura dialéctica de la demanda de autonomía estética frente al mundo administrado; y Kracauer la observación estética de los fenómenos de la cultura de masas. Colocar a Kracauer a discutir entre la *industria cultural* y el *ensayo sobre la obra de arte* es, en este escenario, un aporte importante de la autora, ya que finalmente fue él quien pensó específicamente el cine. El libro tiene la virtud de marcar buena parte del camino a quienes nos preguntamos por el potencial estético y social del arte *vis-à-vis* los cambios tecnológicos del siglo XX. Y esto también por el amplio trabajo bibliográfico que despliega, el que podría fácilmente considerarse como un resumen de lo escrito sobre el tema en los últimos años, tanto en habla inglesa como alemana. El libro es, en definitiva, una invitación a cruzar un puente que ya ha sido construido.

Eugenia Roldán

[eugeniaroldan@hotmail.com](mailto:eugeniaroldan@hotmail.com)